

## **RESUMEN**

*Este artículo presenta una revisión de los antecedentes bibliográficos provenientes desde el campo de la musicología y la teoría del arte, acerca del vínculo entre música y palabra. En particular, se detallan las semejanzas y diferencias existentes entre ellos. La problemática se aborda estudiando en uno y otro sistema simbólico tres aspectos claves de la relación: poder de significación; características materiales; y el tiempo como elemento estructurador.*

*Se ensaya una hipótesis para las obras musicales que se desarrollan en este terreno intermedio, proponiendo el nombre de “puesta en música de palabra”, en donde se resignificarían los elementos que hacen parte de este vínculo crítico.*

*Palabras claves: Música, Palabra, Sistema simbólico.*

## **ABSTRACT**

*The present article review the interaction between music and word, based on literature coming from both fields: musicology and art theory. Particularly, similarities and differences between both of them are revised. Each of the symbolic systems are studied by considering their interaction from the point of view of three key concepts: signification power; material characteristics; and time as the structuring element.*

*One hypothesis is evaluated: the musical works that take place in this middle ground field are named “words set into music”. Here, the elements that form this critical interaction will find new meanings.*

*Key words: Music, Words, Symbolic system.*

¿La música más acá o las palabras más allá?:  
el controversial vínculo entre música y lenguaje verbal  
Pp. 30 a 46

## ¿LA MÚSICA MÁS ACÁ O LAS PALABRAS MÁS ALLÁ?: EL CONTROVERSIAL VÍNCULO ENTRE MÚSICA Y LENGUAJE VERBAL

Guillermo Eisner S.\*  
Mg. en Composición Musical  
Universidad Alberto Hurtado

*“Según Adorno, la ‘nueva música’ podría considerarse fácilmente como habiendo surgido contra la tendencia conservadora de afirmar preponderantemente la semejanza de la música con el lenguaje.”*

*Sergio Rojas. Imaginar la Materia. Ensayos de Filosofía y Estética.*

### INTRODUCCIÓN

El presente artículo es parte de una tesis de grado<sup>1</sup> cuyo objeto de estudio trata acerca del vínculo entre música y palabra, y de los modos en que se interrelacionan en la obra *Los pequeños cantos*<sup>2</sup> (2008-2009) y en otras obras del repertorio universal. Se abordarán aquí las características de la música y del lenguaje como sistemas significantes, esclareciendo las semejanzas y determinando las características que los diferencian. Para esto, se analizarán en detalle dos elementos que hacen parte fundamental de ambos sistemas: el material (fonema, monema<sup>3</sup>) y la temporalidad.

---

\* Correo electrónico: guilleisner@yahoo.es. Artículo enviado el 06/04/2013 y aprobado por el comité editorial el 09/07/2013.

1 “*Los pequeños cantos*: estrategias compositivas que operan en la resignificación del vínculo música – palabra”, de Guillermo Eisner, presentada a la Universidad de Chile, para optar al grado de Magister en Artes con mención en Composición Musical.

2 Obra de Guillermo Eisner para Voz femenina y conjunto instrumental, con textos de Alejandra Pizarnik.

3 Ver, Saussure, Ferdinand de. (1945). *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Losada, pp. 65 – 75: Monema: Unidad de sentido básica; Fonema: Unidad sonora básica.

Este vínculo se estudiará reconociendo que “de una obra a otra, las relaciones entre palabra y música pueden variar, yendo de la convergencia hasta la contradicción, pasando por toda clase de desplazamientos, de compatibilidades, de complementariedades”<sup>4</sup>.

El problema del vínculo entre música y palabra ha sido estudiado desde diversos campos del conocimiento, como el literario, el lingüístico, el filosófico y el musicológico, siendo este último aquel que, para la actividad musical, resulta más cercano a sus intereses. El problema está en cómo traducir, en cómo leer el producto musical que resulta de la coexistencia de dos sistemas simbólicos, como son música y lenguaje, en una obra musical. Para esto, la musicología ha contado con herramientas de análisis propicias como para ensayar, durante el último siglo, diversas teorías acerca de la relación entre estos dos elementos.

Desde la perspectiva de la filosofía de la música, Theodor Adorno ayudó durante el siglo XX a esclarecer un aspecto de suma importancia: la diferencia existente entre música y lenguaje. Adorno establece con claridad que si bien la música es semejante al lenguaje, no es posible entenderla como tal, ya que le es imposible comunicar un significado unívoco. Con esto deja en claro también que la música no es un arte desprovisto de significado, sino que mientras en todo momento afirma lo que ella es en cuanto a sus características materiales, su significado se encuentra oculto en la misma afirmación.

El musicólogo italiano Enrico Fubini, profundiza en la característica de la música de poseer un significado, y en que no es posible considerar a éste como unívoco. Para Fubini, es en la organización sintáctica del material sonoro, y por tanto, en el aspecto discursivo de la música, donde radica la posibilidad de considerar a la música como semejante al lenguaje, aunque en ningún caso llegue a convertirse en tal.

Un tercer autor fundamental en las reflexiones sobre el objeto de estudio del presente artículo es el compositor y teórico francés Pierre Boulez. Para él, es en el uso de la voz en donde nace la necesidad de contar con un texto en una obra musical, o bien, es la presencia de un texto lo que motiva la incorporación de la voz a la obra. En ambos casos, cuando la voz se hace presente en la música, rápidamente surge la necesidad de contar con un texto, ya que se considera que no es posible concebir la participación de la voz en una obra musical en igualdad de condiciones que las del resto de los instrumentos sin un texto que contar/cantar, haciéndose necesario que la voz tenga una tarea más allá de la mera generación de fonemas.

---

4 Ruwet, Nicolas. (2002). “Función de la palabra en la música vocal”, *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco, p. 78.

El vínculo entre música y palabra es problemático para Boulez, ya que para él, el canto obliga a un traslado de las sonoridades propias del poema a un soporte que le es extraño, en donde los parámetros del sonido son explotados con más detalle y detención que en el sistema de origen. En cómo salvar las distancias materiales entre un sistema y otro, respetando la inteligibilidad del contenido del texto, radica el buen resultado de aquella obra musical que incorpora un elemento literario.

En el transcurso del presente artículo se buscará aportar al esclarecimiento de los elementos que asemejan y diferencian a música y lenguaje: la capacidad de significación; las características materiales; y el rol del tiempo en un sistema y otro.

## I. MÚSICA Y LENGUAJE SIGNIFICATIVO

La condición histórica de la música occidental de tradición escrita, hace que una vez superada la tonalidad, y por lo tanto, dejando a un lado el interés por las relaciones interválicas, la atención se centre en la materia de la música: el sonido. “La evolución del pensamiento occidental ha llevado a los compositores a normalizar todas las relaciones de los intervalos entre sí en una jerarquía fija definitiva, después de haber suprimido poco a poco todos los particularismos”<sup>5</sup>. Lo que está de fondo en esta evolución es una toma de conciencia. La obra musical es ahora auto consciente de ella misma. Más allá de un objeto, es un proceso que porta un concepto acerca del arte. “La música ha arribado a aquel momento de su historia en el que investiga estéticamente sus propias estructuras, sistemas y formas de construcción, dado que sólo éstas le son propias. La música habría arribado, pues, a la historia de la autoconciencia”<sup>6</sup>.

En este nuevo escenario, donde las posibilidades de combinación de altura ya no se rigen bajo una ordenación jerárquica tonal, surge la necesidad de centrar la atención ya no en las relaciones interválicas entre los sonidos, sino que en las propias cualidades de cada uno de los sonidos que hacen parte de la obra. El sonido es tratado ahora como un fin, por lo que surgen diversas estrategias composicionales que buscan darle protagonismo al sonido mismo.

Cuando la música toma conciencia de su materialidad, abandona “la carga semántica agregada desde el romanticismo”<sup>7</sup>, y por tanto, deja a un lado el interés por dar cuenta de fenómenos ajenos a la obra misma, y centra su atención, tanto estética como técnica, en su forma de construcción. De allí que pueda plantearse

---

5 Boulez, Pierre. (1996). **Puntos de Referencia**. Barcelona: Gedisa, p. 153.

6 Rojas, Sergio. (2003). **Imaginar la materia. Ensayos de filosofía y estética**. Santiago: Arcis, p. 301.

7 Donoso, Jaime. (2000). Introducción a la música en veinte lecturas. Santiago: Universidad Católica de Chile, p. 120.

la música contemporánea como una música de lleno conceptual. En ella se presenta una idea acerca del arte.

Contextualizado de esta manera el fenómeno musical, no es posible hablar de 'lenguaje' al referirnos a la música. Si bien es común el uso del término al describir, por ejemplo, el 'lenguaje musical' utilizado en una obra en particular, e incluso llegando a ser éste el título de cursos universitarios que tienen como fin la entrega de las herramientas técnico-musicales necesarias para la interpretación musical, se produce una 'confusión' según Adorno, ya que la música no es un lenguaje<sup>8</sup>. La razón fundamental que apoya esta afirmación es la imposibilidad de univocidad de significado que la música posee. "Lo que ella dice se encuentra a la vez determinado y oculto en la afirmación"<sup>9</sup>. El hecho de que la música no constituya un lenguaje, no implica que sea un arte desprovisto de significado. "Se podría decir que la semánticidad de que hace gala la música es *contextual* y verificable a posteriori; únicamente en un complejo sintáctico, los sonidos, o mejor aún, los grupos de sonidos, adquieren un significado"<sup>10</sup>. En la música, no se está frente a puros fenómenos acústicos desligados de toda carga semántica, sino que la música "(...) una y otra vez anuncia que significa y que seguro que significa. Sólo que la intención al mismo tiempo está siempre velada"<sup>11</sup>.

Tanto lenguaje como música son sistemas significantes. "Si es verdad que la música es una parte de la Cultura, es muy necesario que podamos considerarla de alguna forma como un sistema signifiante -donde reinan las relaciones entre signifiante y significado- que simbolice a su manera los grandes temas de la Cultura, la relación con el otro, con la naturaleza, con la muerte, con el deseo"<sup>12</sup>. Es fundamental reconocer en la música la posibilidad de transmisión de un significado, por más que éste, como lo afirma Adorno, este siempre velado. "Todos los que le han reconocido a la música un valor puramente fónico, de abstracto arabesco, le han reconocido también siempre, por vía indirecta, de un modo u otro, un significado"<sup>13</sup>. Asumir la música no como un lenguaje, ya que tal posibilidad no existe, sino que como un sistema que posee un signifiante y un significado, y que por lo tanto comprende una lingüística y una sintaxis, es reconocer en ella la capacidad de transmitir un contenido: "Cada fenómeno musical señala más allá de sí mismo, gracias a lo que es recordado, a aquello de lo que se aparta, a lo que despierta esperanza. La síntesis de tal trascendencia del singular musical es el 'contenido'; lo que sucede en la música"<sup>14</sup>.

---

8 Adorno, Theodor. (2000). *Sobre la Música*. Barcelona: Paidós, p. 25.

9 Adorno, Theodor. (2000). *Sobre la Música...*, p. 26.

10 Fubini, Enrico. (2001). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza, p. 63.

11 Adorno, Theodor. (2000). *Sobre la Música...*, p. 27.

12 Ruwet, Nicolas. "Función de la palabra...", p. 66.

13 Fubini, Enrico. (2001). *Música y lenguaje en la...*, p. 61.

14 Adorno, Theodor. (2000). *Sobre la Música...*, p. 30.

Para Nattiez, la diferencia entre ambos sistemas radica en que mientras el lenguaje es “lo sonoro organizado y reconocido por una cultura, (...) ya que la materia fónica que constituye la base del lenguaje pone de relieve igualmente lo sonoro”, la música es “lo sonoro organizado y reconocido por una cultura, pero cuya dimensión semántica, denotativa o afectiva, no está organizada sintácticamente según las reglas del sistema de referencia”<sup>15</sup>.

Ésta es una diferencia fundamental existente entre el lenguaje y la música. La condición de esta última de ser un arte que significa, pero con la salvedad de permitir múltiples lecturas, hace aflorar el carácter enigmático de la música como obra de arte. Por su parte, el lenguaje es poseedor del poderío de la univocidad. Ambos elementos poseen un contenido, pero en uno y otro se transmiten con distinto grado de efectividad. Al mismo tiempo, los propios contenidos son de naturaleza distinta, ya que mientras el lenguaje remite a contenidos que están fuera de él, trayéndolos a escena mediante las palabras, el contenido de la música remite por un lado a sí misma, a su estructura, a los elementos ‘idiomáticos’ (permítaseme utilizar un término propio del lenguaje para graficar el concepto), y por otro, como ocurre también en el lenguaje, a contenidos que representan una realidad que está fuera de ella, imaginaria, y que existe gracias a que la música la hace aflorar. En este punto ambos elementos se asemejan, ya que para los dos es imposible representar la realidad, solo dan cuenta de ella, ocupan su lugar, pero en ningún caso son la realidad en sí.

El significado musical está en todo momento presente, y al mismo tiempo ausente. Presente porque da cuenta de sí mismo, de su manera de estructurarse como obra. Todo el tiempo está diciendo ‘yo soy esto’ en cuanto a fenómeno acústico, pero a su vez todo el tiempo está ocultando la realidad de la cual está ocupando su lugar. Aquí nacen entonces las múltiples interpretaciones posibles que tiene la música, ya que se ven afectadas por las características subjetivas de cada auditor. Cada sujeto al enfrentarse a una música determinada realiza una ‘lectura’ personal del fenómeno sonoro al cual está enfrentado. Aquí caben elementos biográficos de la persona, características culturales, nivel de cercanía con los componentes musicales que hacen parte de ella, conocimiento de técnicas y sistemas utilizados en la obra en cuestión, etc. En ningún caso dos sujetos van a ‘leer’ de la misma manera una obra musical, es imposible justamente porque las características de ésta hacen imposible el transmitir un significado unívoco. Podrán quizá comprender objetivamente los modos de construcción de la música, pero no podrán acceder unívocamente a un significado conceptual, porque simplemente esta posibilidad no existe.

---

15 Nattiez, Jean-Jacques. (2002). “Relato literario y ‘relato’ musical”, *Música y literatura, estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco, p. 138.

En este sentido, Fubini critica los intentos de Deryck Cooke de “evidenciar los núcleos significativos y los vocablos del lenguaje musical”<sup>16</sup>, afirmando que “sostener que cierto módulo armónico tenga un significado unívoco y predeterminado dentro de toda la historia de la música y que el propio músico pueda usarlo como un vocablo -del mismo modo que en el lenguaje común *casa* significa *casa* y *árbol* significa *árbol*-, es indiscutiblemente un error”<sup>17</sup>.

Ruwet, refiriéndose no necesariamente a la música contemporánea, aclara dos puntos fundamentales: el uso de la voz en música hace presente al lenguaje como sistema, y no sería necesaria la comprensibilidad del texto para que el lenguaje de todas maneras se constituyera como tal<sup>18</sup>. Esto último resulta fundamental, ya que en numerosas obras de música contemporánea existe una gran dificultad de comprender el texto, por ejemplo en *Secuencia III* de Berio, que si bien presenta un texto, por medio de la audición resulta prácticamente imposible comprenderlo. Así la cuestión, en música vocal estaríamos ante todo evento en presencia de ambos sistemas. En ningún caso uno de ellos dos es absorbido por el otro haciéndolo desaparecer. De esta manera se descarta la idea de que el texto es absorbido por la música o viceversa, como bien lo aclara Ruwet al rebatir la tesis de Boris de Schloezer de que “el problema no puede ser atajado más que por la asimilación completa de uno de los dos sistemas por el otro”<sup>19</sup>. Aún más, Ruwet agrega que “no hay ningún sentido preciso en la afirmación de que el texto, en una obra vocal, ha sido absorbido por la música, y que las palabras no tienen más significado que el que les confiere la música”<sup>20</sup>. Al estar ante todo evento en presencia de ambos sistemas, considero oportuno el preguntarse acerca del estado del vínculo entre música y palabra en música vocal contemporánea, y sobre la condición de género artístico que las obras que lo componen han hecho reflexionar y replantear. ¿Dónde se desarrolla la relación?, ¿en el campo de la música?, ¿en el literario?, ¿se generaría, como producto del vínculo en la práctica contemporánea, un tercer género artístico, propio de la relación?

Teniendo claro que en música vocal (que incorpore necesariamente un elemento literario) siempre estamos en presencia de ambos sistemas, sería posible observar que en este tipo de obras ambos elementos se trasladan a un espacio de convivencia intermedio, y sería allí donde se desarrolla la relación. Este lugar intermedio estaría dado por la relevancia que en el arte actual toma

---

16 Fubini, Enrico. (2001). *Música y lenguaje en la...*, p. 61.

17 Fubini, Enrico. (2001). *Música y lenguaje en la...*, p. 63.

18 Ruwet, Nicolas. “Función de la palabra...”, p. 75: “(...) en la medida en que la voz es para el hombre, ante todo, el órgano de la palabra, desde el momento en que interviene en la música, hace presente al lenguaje como tal, y esto incluso si el canto se emancipa en puros melismas, incluso si el texto se hace completamente incomprendible”.

19 Ruwet, Nicolas. “Función de la palabra...”, p. 63.

20 Ruwet, Nicolas. “Función de la palabra...”, p. 70.

la materia, el significante. Se confunden los límites del signo<sup>21</sup>, y se hace más complejo determinar hasta dónde llega el significante y donde comienza el significado. En el caso de la música vocal, estos límites se hacen difusos ya que nos enfrentamos a significantes de distintas naturalezas que significan cuestiones distintas. Esto haría surgir en esa nubosidad la posibilidad de hacer de los significantes de cada elemento uno solo, gracias a la imposibilidad de percibirlos por separado, permitiendo así el surgimiento de un 'otro' significante que contiene un 'otro' significado.

Si bien la música no es un lenguaje, comparte con éste características como la sintaxis. "La música es semejante al lenguaje en tanto que sucesión temporal de sonidos articulados, que son más que mero sonido"<sup>22</sup>. La música también conoce de frases, de períodos, de puntuaciones. "La organización sintáctica del material sonoro es, por tanto, la condición que ha de darse primariamente para que la música pueda llegar a ser un discurso coherente y no un amontonamiento de sonidos"<sup>23</sup>. El esquema formal de una música tiene una ordenación sintáctica, sus partes no son *a priori*. "Si intentamos hablar de relato musical, es a causa de la existencia de esta dimensión sintáctica y temporal de la música"<sup>24</sup>. La posibilidad de concebir un relato tanto en lenguaje como en música, se debe a que en ambos se hace presente una forma de sintaxis.

## II. CARACTERÍSTICAS MATERIALES

El hecho de que la música tenga como medio material el sonido, hace que en su recepción actúe un sentido distinto de la vista, como es el oído. Esto aleja a la música de las artes figurativas, las cuales están condicionadas a la representación sensible de elementos ajenos a la obra misma. El signo externo de la música: el sonido, para Hegel no es más que un medio de transmisión, debido a su característica fugitiva: desaparece en el instante inmediatamente posterior a su aparición. De esta manera, "los sonidos solo resuenan en las profundidades del alma enmudecida, conmovida hasta en lo más íntimo de su ser"<sup>25</sup>. Esto hace diferente a la música de las demás artes, ya que justamente le es extraña la configuración de objetos, imágenes o pensamientos dirigidos a la vista o la imaginación. Por el contrario, la música centra su trabajo en la expresión de la interioridad, dirigida a la interioridad misma.

---

21 Schaff, Adam. (1973). **Ensayos sobre filosofía del lenguaje**. Barcelona: Ariel, pp. 33-34: "Todo objeto material o sus características, así como todo acontecimiento material, se convierten en signo cuando, dentro de la comunicación interhumana –en el marco del lenguaje admitido por los interlocutores– sirven para la comunicación de una idea sobre la realidad, es decir, sobre el mundo exterior o sobre las experiencias (de tipo emocional, estético o del que se quiera) de uno de los dos interlocutores."

22 Adorno, Theodor. (2000). **Sobre la Música...**, p. 25.

23 Fubini, Enrico. (2001). **Música y lenguaje en la...**, p. 62.

24 Nattiez, Jean-Jacques. (2002). "Relato literario...", p. 139.

25 Hegel, George. (2006). **Estética. Sistema de las Artes**. Buenos Aires: Libertador, p. 298.



En pleno siglo XX, Pierre Schaeffer da cuenta del objeto sonoro como la materia de la música. Desde la perspectiva de Schaeffer, el objeto sonoro "(...) aparece cuando llevo a cabo a la vez material y espiritualmente una reducción más rigurosa aún que la reducción acusmática. No sólo me atengo a las indicaciones que me proporciona mi oído, puesto que, materialmente, el velo de Pitágoras habría bastado para obligarme a ello, sino que esos datos sólo conciernen al propio acontecimiento sonoro: no intento nada por medio de él, no me dirijo hacia otra cosa (el interlocutor o su pensamiento), sino que es el propio sonido lo que me interesa, aquello que yo identifico"<sup>26</sup>.

La concepción schaefferiana pone el énfasis en que el sonido es el fin en sí mismo de la música. Se deja a un lado la intención de acceder a alguna otra realidad por medio del sonido y éste es atendido "como materia cero y objeto a tratar"<sup>27</sup>. A diferencia de Hegel, Schaeffer estudia el sonido no desde una perspectiva filosófica, sino que lo hace desde sus cualidades físicas, desde la acústica. Despoja al sonido de las vestiduras del ente emisor, y fija su atención en los parámetros que constituyen al sonido, y en cómo estos parámetros hacen parte de la obra musical.

Tanto en Hegel como en Schaeffer, salvando las distancias, se encuentra la idea de que "la materialidad en la experiencia de la música es por completo la que constituye esa misma experiencia"<sup>28</sup>. En la música, no queda ningún resto de materia que de cuenta de que se ha tenido tal experiencia, de ahí el rol fundamental que juega el sonido, y su característica autoaniquiladora -desaparece en el momento inmediatamente posterior a su aparición- en la experiencia musical.

Para Adorno, lo esencial en todo arte es el material. De esta manera es que, debido a la transformación histórica mediante la técnica, se llegue en el siglo XX a centrar la atención en el sonido como materia de la música. De todas maneras, "el compositor no tiene el poder de hacer olvidar las implicaciones históricas del material. Al prohibir como tabú la armonía de la tríada, la libre atonalidad había extendido la disonancia universalmente en la música. Ya no había más que disonancias"<sup>29</sup>. Esto muestra que aún cuando se ha abandonado la tonalidad, el parámetro altura no deja de ser gravitante en la música del siglo XX. La altura es uno de los parámetros que serán problematizados en la transformación histórica del material. Los otros serán las duraciones, el timbre, las intensidades, las articulaciones, las texturas, el registro. El trabajo, durante el siglo XX, sobre cada uno de ellos, constituye las bases de la "nueva música".

---

26 Schaeffer, Pierre. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza, p. 163.  
27 Barber, Llorenç. (2002). "Cage o el silbo vulnerado", *Revista Arte y Parte* N° 41, p. 30.  
28 Rojas, Sergio. (2003). *Imaginar la materia...*, p. 285.  
29 Adorno, Theodor. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, p. 80.

Las características materiales son una diferencia fundamental entre música y palabra, pero al mismo tiempo, los hace semejantes. Mientras el lenguaje es un sistema que posee una doble articulación, compuesto por el monema y el fonema, la música por su parte está constituida exclusivamente por fonemas. El monema hace presente en el lenguaje el *logos*, el concepto, que viene a ser lo que le otorga su cualidad de univocidad de significado, distanciándose de esa manera de la vaguedad de la música al intentar comunicar un significado cualquiera.

Tanto el lenguaje como la música necesitan del fonema para ser tales. El monema del lenguaje simplemente no podría cobrar vida si es que el fonema no le aporta el elemento sonoro que lo hace existir. Aquí entonces encontramos una de las principales semejanzas entre música y lenguaje. Ambos, para existir, necesitan imperiosamente del fonema. Este elemento de características acústicas se hace presente en ambos sistemas, si bien con dispar grado de importancia, ya que mientras en la música es el cien por ciento de la materia prima de ésta, en el lenguaje comparte por igual con el monema la responsabilidad de constituirlo como tal.

Es en esta distancia y semejanza en cuanto al material, en donde se establece la posibilidad de considerar la obra de arte musical en donde participa un elemento literario, como una obra que ocurre en un terreno distinto al de la música y al de la poesía. Se establece una relación de elementos que da lugar a una obra interfonética<sup>30</sup>.

¿No es acaso posible lograr percibir que la convivencia de estos elementos ocurre en un terreno intermedio, distinto de donde provienen cada uno de los dos que lo conforman, en donde los significantes se interrelacionan logrando un significado propio de la relación, el cual no se encuentra en cada uno de ellos por separado? Lo complejo del problema surge justamente en la interrelación de significantes de diversas características, haciendo del significado algo menos unívoco de lo que es en el caso del puro lenguaje significativo.

Esta interrelación de significantes está conformada por dos elementos distintos: logogénicos y fonogénicos. Mientras el significativo logogénico aporta el concepto, y por ende, la univocidad de significado, el fonogénico pone al servicio de la obra su cualidad material, haciendo del significado resultante algo más equívoco de lo que lo es en el caso de la palabra, y más claro y menos equívoco de lo que lo es en el caso de la música. Tanto lenguaje verbal como música dejan de lado parte de sus principales características como sistemas

---

30 Ver, Díaz, Rafael. (1988). *Música y Lenguaje: vinculaciones*. Manuscrito inédito, p. 77: Interfonético: Fonemas de distintos sistemas simbólicos.

simbólicos puros, para dar lugar a un intersistema exclusivo de la relación en cuestión.

Planteo un nombre tentativo para el género que es el de “puesta en música de palabra”. Con este nombre se quiere dar a entender que no se trata ni de la musicalización de un poema, ni de la ilustración de la música al estilo de los madrigales renacentistas o de los poemas sinfónicos del siglo XIX, sino que estaríamos frente a un género distinto a los anteriores en donde la preocupación está en hacer de la interrelación de elementos lo más equitativa posible, con el objetivo de dar un lugar de importancia en la obra a todos los materiales que hacen parte de ella y que en conjunto se refieren a un significado unívoco y equívoco a la vez.

El poema posee una entonación y una rítmica propia, por lo que “el canto implica un traslado de las sonoridades del poema sobre intervalos y en una rítmica que se apartan fundamentalmente de los intervalos y de la rítmica hablada; no es poder de dicción aumentado, es transmutación (...) Sin duda, el poeta no reconocerá de entrada su texto así tratado, pues no lo escribió con esa finalidad; hasta sus sonoridades le resultarán extrañas y ajenas, porque se insertan sobre un soporte no previsible y no previsto por él; pero en el mejor de los casos y teniendo en cuenta la autonomía siempre existente de su poema, reconocerá que si debía haber alguna intervención en él, tenía que ser necesariamente ésta”<sup>31</sup>. Los fonemas de las palabras que conforman el poema se ven complementados por las características acústicas del fonema musical. Allí es cuando ocurre la transmutación de la que habla Boulez. Las características sonoras originales del poema se ven transformadas por la presencia de los parámetros sonoros de la música, haciendo del resultado algo distinto de lo que lo era en su sistema de procedencia. Se produce entonces una fusión de los significantes, que arroja como resultado un significante propio de la relación como lo es la voz cantada.

Al tener a la voz cantada como significante de la puesta en música de poesía, no se puede pasar por alto “el soporte de la palabra; parece ser imposible ver en la voz un instrumento como los otros”<sup>32</sup>. Esta imposibilidad radica en que “la voz, cuando se la quiere utilizar, obliga pronto a la articulación; la mera vocalización cansa bastante rápido, pues cada uno la siente, aunque sea inconscientemente, como una utilización bastante sumaria, con seguridad incompleta, del aparato vocal, capaz de proezas más refinadas”<sup>33</sup>.

La participación de la voz en la música hace que entren en juego en la

---

31 Boulez, Pierre. (1996). **Puntos de...**, p. 155.

32 Ruwet, Nicolas. (2002). “Función de la palabra...”, p. 75.

33 Boulez, Pierre. (1996). **Puntos de...**, p. 161.

obra “todos los medios vocales, y de estas diversas particularidades en la emisión depende la transmisión, la inteligibilidad más o menos directa del texto”<sup>34</sup>. Cuando una palabra es puesta en música, ambos sistemas se fusionan produciendo una obra interfonética, en la cual, la combinación de los significantes de cada uno de los sistemas da lugar a un nuevo significante: la voz cantada. El significado de esta obra interfonética, será por un lado el que transmita el concepto aportado por la palabra, y por otro, la señal equívoca que otorgue el fenómeno sonoro, que como ya ha sido mencionado anteriormente, da cuenta principalmente de sus procedimientos y de su manera de construirse en el tiempo.

### III. EL TIEMPO COMO ELEMENTO ESTRUCTURADOR

El sonido es una materia en movimiento. El tiempo es el elemento sobre el cual la música ocurre y es entendida.

En la música hasta el siglo XIX, “el tiempo se cuaja, se inmoviliza en su flujo, dentro de una determinada estructura formal cuyos nexos lingüísticos crean un todo orgánico; la percepción de esta música acontece en el tiempo, pero en un tiempo en que todo se halla en una relación de copresencia como ocurre en el espacio, un tiempo en que todo es, en buena medida, previsible, y en que las esperas, las suspensiones, las incertidumbres son, antes o después, recompensadas o resueltas”<sup>35</sup>. Aquí Fubini resalta el carácter preconcebido, en cuanto a la forma, que posee la música antes del siglo XX. Allí el tiempo no era considerado más que como la linealidad en que la música ocurría. Los compositores contaban con ciertos modelos formales donde circunscribir su música, dando por descontado este parámetro. Esto, en el siglo XX, se constituye en un problema central.

La materia de la música, el sonido, “en lugar de inmovilizarse y fingir formas extensas, en lugar de ofrecer un cuadro variado de objetos yuxtapuestos y diseminados por el espacio, pertenece al dominio ideal del tiempo”<sup>36</sup>. He aquí una característica fundamental del sonido, y por tanto de la música, y que la diferencia de otras artes. La materia de la música ocurre, transcurre, en el tiempo. La única constancia que podemos tener del sonido es en el momento mismo de su presencia, ya que se hace patente en la espacio-temporalidad. Cuando este sonido deviene en silencio, no queda una piedra, una tela, una madera, un cuerpo, que nos confirme que algún sonido estuvo allí presente.

---

34 Boulez, Pierre. (1996). **Puntos de...**, p. 155.

35 Fubini, Enrico. (2001). **Música y lenguaje en la...**, p. 137.

36 Hegel, George. (2006). **Estética. Sistema de...**, p. 298.

El aspecto temporal de la música fue tratado, hasta el siglo XIX, de manera superficial en cuanto existían formas lineales ya probadas, las que se constituían en los límites estructurales de las obras musicales. Recién “con Debussy surge una nueva clase de discurso musical, o mejor aún, la primera tentativa para que la música deje de concebirse como discurso lineal y rectilíneo, lo que se consigue gracias a la copresencia de varias sucesiones temporales, mediante el rechazo de las formas preestablecidas, la búsqueda de asimetrías y la atomización de la sustancia temática”<sup>37</sup>. Lo que Fubini observa en Debussy como una tentativa, es lo que, avanzado el siglo XX, se constituirá como la práctica habitual por parte de los compositores. Constantemente se cuestionaron las formas heredadas de la tradición romántica, y se buscaron nuevas posibilidades de organizar el material sonoro en el tiempo. Esto dio lugar a múltiples y sui generis nuevas estructuras formales, como es el caso de Satie y sus “*Trois Morceaux en forme de poire*”<sup>38</sup>. Más adelante se experimentó de diversas maneras con el aspecto temporal en la música: la simultaneidad de diversas temporalidades; las micro formas; las macro formas; modulación métrica; entre otros procedimientos.

Aquí lo sustancial radica en que los músicos toman conciencia de que el significante de la música es una materialidad que no es inmune al aspecto temporal. Todo lo contrario, el sonido, y por tanto la música, se constituyen en el tiempo. El tiempo es a la música lo que la tela es a la pintura, lo que el escenario es al teatro. El tiempo es el vacío que la música está destinada a llenar.

Para Cage, las partes de una composición están definidas por las *time lengths*<sup>39</sup>. “Cuando el énfasis compositivo se pone no en el sonar sino en las *time lengths*, en las duraciones, no sólo la armonía queda reducida a accidente sino también el compás o el ritmo (...) una música de duraciones va a hermanar mediante sus medidas y proporciones lo sonoro con lo no sonoro”<sup>40</sup>. Este es un ejemplo de una de las nuevas concepciones acerca del papel que ocupa el tiempo en la música del siglo XX, siendo Cage quizá, el mayor representante de los importantes alcances que tendría el papel protagónico que toma el tiempo en la música contemporánea.

“La doctrina tradicional de las formas musicales conoce la frase, el sintagma, el período, la puntuación; pregunta, exclamación, oraciones subordinadas se hallan por todas partes”<sup>41</sup>. Lo que sucedería en la nueva música es que se abandona la costumbre tradicional de las repeticiones y variaciones. Esto no significa que no ocurran, claro que se encuentran ejemplos de ellas, pero ya no

---

37 Fubini, Enrico. (2001). *Música y lenguaje en la...*, p. 137.

38 Trad.: “Tres fragmentos en forma de Pera”.

39 Trad.: Longitudes de tiempo.

40 Barber, Llorenç. (2002). “Cage o el...”, p. 28.

41 Adorno, Theodor. (2000). *Sobre la Música...*, p. 25.

constituyen una condición *a priori* de toda forma musical. Ahora es posible estar frente a una música que no presente ningún tipo de recurrencias. “La obra ya no es esa arquitectura dirigida que va desde un ‘comienzo’ a un ‘fin’, a través de ciertas peripecias: han sido anestesiadas voluntariamente las fronteras, el tiempo de audición se vuelve no direccional -burbujas de tiempo, si se quiere-”<sup>42</sup>.

Tanto música como palabra son afectadas por el tiempo, aunque con distinto grado de importancia. Ambas manifestaciones ocurren en el tiempo, en ningún caso estamos ante sistemas simbólicos estáticos e inmunes al factor tiempo, sino que para los dos el tiempo se convierte en una condición básica para conformarse como tales.

El tiempo se hace presente en uno y otro ya que ambos sistemas utilizan el sonido. Ahora bien, existen diferencias entre el empleo musical y el empleo para-lingüístico del sonido, “precisamente porque la música no reduce el sonido a la condición de simple instrumento, sino que, por el contrario, al considerarlo como su propio elemento, lo trata como a un fin”<sup>43</sup>. De esta manera, es posible reconocer que el tiempo no tiene el mismo grado de importancia en música que en el lenguaje verbal.

En el caso de la música, la materia de ésta, el sonido, “transcurre y por lo tanto se despliega en una suerte de forma ‘narrativa’ en la medida en que la ilación entre las unidades que lo constituyen se han articulado secuencialmente en la subjetividad del que escucha”<sup>44</sup>. Aquí es fundamental, en el fenómeno musical, la participación del auditor, ya que “es el oyente quien construye un hilo narrativo, si quiere, a partir de lo que se le da a escuchar”<sup>45</sup>.

El tiempo, debido a las características del material que constituye la música, se transforma en el soporte del sistema, y las alteraciones y modificaciones de los elementos constitutivos de una música particular en el tiempo afectan de tal manera a la obra que incluso puede que se transforme en otra música. La importancia tan grande del tiempo en la música radica en que sobre él se constituye la forma de la obra, es decir, la obra se edifica sobre el tiempo. Es por eso que hasta la más mínima variación temporal de los elementos internos de la música tienen tan gran repercusión en ella. El tiempo en la música afecta directamente a la percepción de quien escucha, y se transforma en un elemento absolutamente relativo ya que lo objetivo del tiempo cronológico se ve alterado por lo subjetivo del tiempo musical. Mientras transcurre la obra, el

---

42 Boulez, Pierre. (1996). **Puntos de...**, p. 153.

43 Hegel, George. (2006). **Estética. Sistema de...**, p. 305.

44 Rojas, Sergio. (2003). **Imaginar la materia...**, p. 294.

45 Nattiez, Jean-Jacques. (2002). “Relato literario...”, p. 139.

tiempo subjetivo que la música impone ocupa el rol que naturalmente debería desarrollar el tiempo cronológico. Muy distinta es una música de un minuto cronológico a *tempo* Negra = 180 con pulsación de semicorchea, que otra música de la misma duración cronológica pero con un *tempo* de Negra = 40 y pulsación blanca. En ambas, la cantidad de información es muy distinta y hacen del tiempo algo relativo, ya que lo cronológico queda en segundo plano frente al poderoso efecto del tiempo subjetivo de la música.

La forma de la música se constituye en el tiempo, y por lo tanto también es afectada por cambios internos de las secciones, o del orden de los elementos que hacen parte de ella. Muy distinto sería escuchar una música con un Tema A que en otra versión aparece en el lugar de B, y B en el lugar de A. Esta simple modificación ya afecta de gran manera a la obra y hace de ella algo muy distinto, ya que afecta su estructura, y por ende, la percepción del auditor varía.

Por su parte la palabra, que al igual que la música tiene un significante sonoro, ocurre en el tiempo cuando es recitada. La variable temporal incide en el comportamiento del sonido-palabra, en cuanto éste puede transitar desde el recitado claramente decodificable semánticamente, hasta el rápido susurro que vuelve la palabra en una banda de sonido ininteligible. De la melodía al gesto, de lo inteligible a lo ininteligible.

Otro factor de variación del significado del lenguaje verbal, ocurre en el caso de que se altere la forma de un poema x tal como puede ocurrir en música. Si la idea A ocupa el lugar de la idea B y viceversa, probablemente el significado se alteraría a tal punto que estaríamos en presencia de otro poema.

## CONCLUSIONES

Este artículo ha intentado dar cuenta de los elementos que hacen semejantes y que a su vez diferencian a música y palabra. Mediante una profunda revisión de los antecedentes bibliográficos referentes a la materia, y en particular, sobre aquellos provenientes del campo de la musicología y la teoría de las artes, se ha buscado aportar a esclarecer el complejo vínculo que se produce entre ambos sistemas significantes.

Tratándose, ya sabemos, de un vínculo problemático, dado por las propias características de los sistemas que hacen parte de él, y que han sido analizadas en el transcurso del artículo, es posible concluir que:

1. Si bien música y palabra son sistemas significantes, la gran diferencia entre ambos radica en que la música no es un lenguaje. La música tiene semejanzas con el lenguaje significativo o de doble articulación, pero no le es posible constituirse como tal por su imposibilidad de comunicar un significado

unívoco, característica, ésta última, imprescindible para que se establezca el lenguaje.

2. De la convivencia, en música vocal, de significantes provenientes de uno y otro sistema, nace un otro significante, exclusivo de la relación entre música y palabra, que contiene un otro significado, haciendo menos unívoco el significado del *logos* de lo que lo era en su sistema de pertenencia original.
3. En relación al material, ambos sistemas, música y palabra, son semejantes en cuanto a que ambos poseen fonemas. La gran diferencia está en que mientras en la música los fonemas constituyen la totalidad de su material, en la palabra el fonema comparte con el monema su composición material.
4. El vínculo entre música y palabra daría lugar a una obra interfonética. Se plantea un nombre tentativo para el vínculo que es el de “puesta en música de palabra”, estableciendo una interrelación de elementos que en conjunto se refieren a un significado unívoco y equívoco a la vez.
5. El tiempo se hace presente en uno y otro sistema. En el caso de la música, al ser *en* el tiempo en donde se constituye su materia, se transforma en el soporte del sistema. Por su parte, para la palabra, el tiempo es una variable más dentro de un complejo de posibilidades que afectan a su significante.

El vínculo entre música y palabra analizado en este artículo, ha sido abordado desde la óptica de la composición musical, debido a las inquietudes del autor al abordar el género interfonético de música vocal, el cual, una vez realizada la presente investigación, ha sido (re)nombrado como “puesta en música de palabra”. La característica principal del género es que en él aflora la conciencia por el material de ambos sistemas simbólicos. Las condiciones de producción de la música se ven modificadas por el contenido logogénico de la palabra, y a su vez, la utilización del propio texto en la música obliga a la revisión y adecuación de sus características en el momento que adquiere las cualidades sonoras otorgadas por el material musical.



## BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor. (2000). **Sobre la Música**. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_ (2003). **Filosofía de la nueva música**. Madrid: Akal

Barber, Llorenç. (2002). "Cage o el silbo vulnerado", *Revista Arte y Parte* N° 41.

Boulez, Pierre. (1996). **Puntos de Referencia**. Barcelona: Gedisa.

Díaz, Rafael. (1988). *Música y Lenguaje: vinculaciones*. Manuscrito inédito.

Donoso, Jaime. (2000). **Introducción a la música en veinte lecturas**. Santiago: Universidad Católica de Chile.

Fubini, Enrico. (2001). **Música y lenguaje en la estética contemporánea**. Madrid: Alianza.

Hegel, George. (2006). **Estética. Sistema de las Artes**. Buenos Aires: Libertador.

Nattiez, Jean-Jacques. (2002). "Relato literario y 'relato' musical", **Música y literatura, estudios comparativos y semiológicos**. Madrid: Arco.

Rojas, Sergio. (2003). **Imaginar la materia. Ensayos de filosofía y estética**. Santiago: Arcis.

Ruwet, Nicolas. (2002). "Función de la palabra en la música vocal", **Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos**. Madrid: Arco.

Saussure, Ferdinand de. (1945). **Curso de Lingüística General**. Buenos Aires: Losada.

Schaff, Adam. (1973). **Ensayos sobre filosofía del lenguaje**. Barcelona: Ariel.

Shaeffer, Pierre. (2003). **Tratado de los objetos musicales**. Madrid: Alianza.

